Rok V Kwiecień 1935 Nr. 4

Wiadomości Fotograficzne

Pismo, poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej



„Dwór na Wileńszczyźnie" Jan Bułhak, Wilno

Wiadomości Fotograficzne
Pismo poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej
ROK V KWIECIEŃ 1935 NR. 4

DZIEJE BROMU

Praca na współczesnych, wysoce udoskonalonych i zróżnicowanych papierach bromosrebrowych i chlorobromosrebrowych stała się udziałem najszerszych warstw fotografujących i powszechnym typem postępowania pozytywowego, a przy coraz umiejętniejszem i subtelniejszem wyzyskiwaniu cennych właściwości tego materjału uszlachetnia swoje wyniki i dochodzi do poważnego poziomu techniki odrębnej i samoistnej o dużej swobodzie ekspresji. Dziś już nie można traktować bromu pod ciasnym kątem warunków z przed lat trzydziestu, nie można uważać go tylko za jeden z wielu sposobów pozytywowych, jak to było wówczas. Dzisiejsza uniwersalność bromu obok jego giętkości i podatności na wdanie osobiste czynią z niego technikę nową i samodzielną. Jeśli u jej zaczątków tkwi po dawnemu bezradnie prymitywizm amatorów „dzikich", estetycznie nieukształconych, to szczyty tej techniki są już naprawdę wyniosłe i wytrzymują bardzo surowe sprawdziany krytyczne. Brom dzisiejszy stał się techniką swobodną.



J. Bułhak, Wilno „Gościniec pod Wilnem"

Zawrotne postępy bromu, dokonane przezeń po wojnie, zachęcają mię do skreślenia historycznego zarysu początków i rozwoju tego materjału, zarysu, opartego na własnych wspomnieniach z pierwszych lat XX wieku. Przyjemnie jest rzucić takie retrospektywne spojrzenie w przeszłość i stwierdzić, z jak drobnych pierwocin urosła rzecz poważna i piękna.

„Onego czasu" używaliśmy wszyscy papierów dziennych (wykopjowywanych) z widocznym wynikiem kopjowania i z późniejszem barwieniem solami złota i platyny. Papiery te były sztywne, to jest dawały w kopjowaniu wynik niezmienny wzajemnych stosunków tonalnych. Odbitka mogła być ciemniejsza lub jaśniejsza, ale harmonję światłocienia miała tylko w tej mierze, w jakiej ją posiadał normalny „dobry" negatyw. Gdy negatyw szwankował, odbitka szła za nim posłusznie w jego brakach tonalnych i na to nie było już żadnej rady. Fotografowało się w formacie 13 × 18 lub 18 × 24 cm, więc o powiększaniu

nie było prawie mowy i nie było potrzeby uczyć się tej sztuki. Były jakieś papiery bromosrebrowe do powiększeń, ale zapoznawano się z niemi raczej w drodze wyjątku, a i ten wyjątek stanowił niewielką pociechę, gdyż brom ówczesny był kontrastowy, niezróżniczkowany; nie umiano się z nim obchodzić i niebardzo było gdzie się tego nauczyć wobec ogólnego małego zainteresowania tym „trudnym" papierem, wymagającym „zgadywania" czasu naświetlania z dokładnością do ułamka sekundy. Było przecież o wiele łatwiej kopjować zwyczajnie w słońcu, ze skutkiem widzialnym i nie wymagającym zawodnego określenia czasu niezadowolenia. Wynik był wprawdzie niedołężny, ale zato łatwy.



„Akacja" *Brat January Wilk, Dukla.*

Stosowanie światła sztucznego do styku zaczęło się od papierów chlorowych i chlorobromowych, mniej czułych, niż czysto bromowe, więc łatwiejszych w manipulowaniu wskutek dłuższego naświetlania i dzięki możności zastąpienia światła czerwonego żółtem, a nawet przyćmionem białem. Pojawiły się najpierw papiery chlorowe, wymagające po pół minuty i więcej naświetlania i mocno kontrastujące. Były one raczej zabawką amatorską, niż materjałem w znaczeniu poważniejszem i dopiero w czasie wojny ukazały się czulsze i delikatniej modulujące chlorobromy, które następnie rozpowszechniły się tak szeroko pod niedorzeczną nazwą papierów „gazowych". Nie odznaczały się one jednak żadną wyższością nad czystym bromem, przeciwnie — ustępowały mu w światłoczułości, a więc były mniej sposobne do powiększania: geneza ich leżała w przystosowaniu przemysłu do niedołęstwa i wygodnisiostwa fotografów dzi-

kich, którzy woleli papier, gorszy od mało znanego bromu, ale łatwiejszy w pracy. Przy rozległem i gruntownem poznaniu czystego bromu, papiery chlorobromowe byłyby niepotrzebne i musiałyby wyjść z użycia nawet przy kopjowaniu stykowem, albo ograniczyć to kopjowanie do negatywów wyjątkowych. Do powiększeń chlorobromy i tak przyjęły się mało, gdyż nie potrafiły sprostać czułości i harmonijnej wrażliwości bromu.

W okresie poprzedzającym wielką wojnę stan rzeczy był więc taki: panowanie nagminne papierów dziennych z liczniejszemi wyjątkami dla kiełkujących posiewów chloru, z mniej licznemi dla później wytworzonego chlorobromu i z bojaźliwem, panicznem uprzedzeniem do czystego bromu, mało rozwiniętego i traktowanego jako materjał sztywny do rzadkich i tonalnie prymitywnych powiększeń. Fotografowie wybredniejsi czuli się bardzo nieswojo w tem mało obiecującem towarzystwie, szukali napróżno jakiegoś wyjścia, rozsądniejszego estetycznie, marzyli podświadomie o możliwościach wpływania na sztywną i ubogą gamę tonalną w kierunku lepszego jej sharmonizowania i poprostu dusili się w tej ciężkiej atmosferze ignoranckiego snobizmu. A nikomu nie przychodzi do głowy szukać ratunku na to wszystko w bromie, co byłoby bliższe, prostsze i szybsze, niż piękna, ale trudna droga okólna technik koloidowych, wówczas u nas przynajmniej jeszcze nieznana.

Dlatego właśnie ta epoka stała się widownią nagłego i świetnego rozwoju technik swobodnych zagranicą. Porzucono niezdarne papiery fabryczne, wynaleziono sposoby własnoręcznego przygotowania materjału pozytywowego, wzięto na punkt wyjścia zwyczajny papier rysunkowy, gumę arabską, sole chromowe i farby akwarelowe i stworzono technikę gumową o podatności interpretacyjnej, nieograniczonej, technikę, stanowiącą przeciwny biegun stanu dotychczasowego przez swoją giętkość i finezję. Zniechęceni pierwotnością materjału, jakim ich częstował przemysł fototechniczny, artyści znaleźli sobie materjał własny, a z nim nową indywidualną metodę pozytywową, w której nareszcie poczuli się nieskrępowani i uprawnieni do niespodziewanych, a wspaniałych osiągnięć plastycznych. Technika gumowa i olejna stały się radosnem, odrodzeńczem hasłem początku XX wieku i pchnęły odrazu naprzód fotografikę w tempie rewolucji estetycznej, otwierając szeroko drzwi do przybytku wolnej twórczości. Zrodziły przewrót wiekopomny w dziejach fotografji, a wybuchową szybkość jego przyjścia zawdzięczać trzeba w pewnej mierze i warunkom niewolnictwa, jakie narzucały dotąd papiery dzienne, i jakich nie umiał złagodzić mało rozwinięty brom.

Nie będę tu powtarzał wydarzeń i nazwisk, wymienionych w innych pracach i zresztą wszystkim dobrze znanych. Przypomnienie narodzin technik koloidowych było mi potrzebne dla ustalenia, że ta szczęśliwa okoliczność miała ubocznie, dla bromu, następstwa ujemne, gdyż zatrzymała jego rozwój i spowodowała opóźnienie jego przyjścia do samowiedzy estetycznej. Nie było czasu myśleć o skromnym bromie w epoce wielkich przełomów i przewartościowań. Guma i olej są wynalazkami zbyt doniosłemi, by można było żałować, że one nie dały bromowi przyjść do głosu we właściwej porze, ale jest rzeczą niewątpliwą, że bez nich brom byłby się rozwinął o wiele wcześniej i znalazł niejeden z tych atutów, które stały się udziałem tych technik. Guma zaczęła od

samych początków i poszła dalej, niżby to potrafił uczynić brom, więc odrazu zapełniła sobą tę niezmierną przepaść, jaka dzieliła nieudolność fotografowania automatycznego na papierach dziennych i na debiutujących bromowych — od dążenia artystów do swobodnego wypowiadania się w dowolnym materjale. Między temi dwoma krańcami, już wypełnionemi piękną techniką gumową i olejną nie pozostało miejsca dla bromu. Jeśli przemysł pamiętał o nim nieco przez inercję, to poważniejsze koła artystyczne nie chciały nic o nim wiedzieć, bo go już nie potrzebowały. Dlatego właśnie brom tak późno trafił do rąk artystów i wyzwalał się tak opornie.

Jednakże techniki koloidowe były tylko kapliczką dla wybrańców. Były trudne technicznie, a mało zrozumiałe estetycznie dla fotografów bez odpo-



„Polska grusza" *Robert Makusch, Lwów.*

wiedniego przygotowania i dostatecznych zdolności. Przemysł spróbował przemycić namiastki papierów rzekomo gumowych, zautomatyzowanych fabrycznie, ale i te dalekie od wzoru naśladownictwa nie potrafiły udostępnić się szerszym kręgom fotografujących. Potrzeba znalezienia materjału popularnego o wyższych kwalifikacjach tonalnych była powszechnie odczuwana i wisiała poprostu w powietrzu. Wyzwoliny bromu przyśpieszyła okoliczność uboczna, chociaż pierwszorzędnej doniosłości ogólnej — mianowicie wielka wojna. Wojna zabiła papiery dzienne, czyniąc za jednym zamachem to, czego dotąd nie potrafiły uczynić wady samego materjału. Do barwienia tych papierów były potrzebne chlorek złota i platyny, a metale te wojna zabrała w całości na użytek własny i odebrała je fotografji całkowicie. Zastępcze kąpiele barwiące nie dały wyników dostatecznych — przemysł i świat fotograficzny musiały wyrzec się papierów dziennych (arystopowych, celoidynowych i tym podobnych). Wypadło wrócić do papierów bromowych i chlorobromowych, nie wymagających

do barwienia metali szlachetnych i niedostępnych. Wybrańcy — artyści mogli pozostać przy sposobach koloidowych, ale gmin fotograficzny ujrzał przed sobą pustkę. Przemysł zrozumiał potrzebę chwili i w tę lukę pchnął brom w jego różnych postaciach.

I od tej chwili, która rozpoczęła się jeszcze w czasie wojny, ale doszła do zenitu w kilka lat później, datuje się odrodzenie bromu, a właściwie jego narodziny w postaci udoskonalonej i nowoczesnej. Dotychczas niedopuszczany do głosu, brom przemówił na cały świat i pokazało się, że miał dość wiele do powiedzenia. Po kilku latach powojennego porządkowania rumowisk Europy brom dał więcej, niż można się było po nim spodziewać. Niespodziewanie dla wielu, stał się ogniwem przejściowem pomiędzy pospolitem fotografowaniem dzikiem, a poważną pracą świadomego artysty. Rozwinął swoje możliwości, jak gradację, czułość, giętkość tonalną, rozmaitość powierzchni, stworzył w pewnym stopniu konkurencję nawet technikom swobodnym, pozyskując dla siebie jej dotychczas zdeklarowanych zwolenników. Zbudował w końcu podstawy do własnej techniki swobodnej, łatwiejszej i dostępniejszej, niż tamte, techniki, obfitującej w wyniki zajmujące i poważne. Wyniki te omówiłem szczegółowo w podręcznikach p. t. „Technika Bromowa" i „Bromografika" (wyd. 1933 i 1934), tutaj więc poprzestać muszę na stwierdzeniu, że ostatnie lata są widownią świetnych i powszechnych triumfów bromu, który powetował sobie obecnie przedwojenne poniżenie i niedocenienie i stał się uniwersalnym i pierwszorzędnym materjałem pozytywowym w pracy fotografika. Czołowi artyści świata nie wahają się dzisiaj wypowiadać w bromie i uważać go za swój stały materjał pracy.

Takie są koleje bromu. Rehabilitacja jego i rozwój musiały zresztą przyjść w każdym razie z chwilą zmiany wymiarów kamery, płyty i obrazu i przejścia do formatów małych. Na papierach dziennych nie można było powiększać inaczej, jak wykonując nowy duży negatyw, co stanowiło zadanie kłopotliwe i mało potrzebne wobec i tak znacznych wymiarów zdjęcia pierwotnego. Gdy po wojnie format obrazu zmniejszył się do 9 × 12 cm i 6 × 9 cm, powiększanie stało się konieczne, a mogło się odbywać łatwo i skutecznie, już bezpośrednio z negatywu na papier, tylko w bromie. A gdy przyszły kryzysowe formaty kamer i obrazków, utrzymujące się w granicach 4½ × 6 — 2,4 × 3,6 cm — wówczas kopjowanie stykowe straciło rację bytu samoistnego i sprowadzone zostało do roli środka pomocniczego. Musiało przeto zejść z areny i zostać zastąpione przez powiększanie. Papiery chlorobromowe, chociaż udoskonalone, są do tego celu mniej odpowiednie, niż bromowe, najczulsze i najpodatniejsze na modyfikacje tonalne. I tak na naszych oczach kopjowanie stykowe maleje, a wzrasta i upowszechnia się technika powiększania już nietylko mechanicznego i niewolniczego, ale indywidualizującego środki i wpływającego na wyniki — proces, leżący w osnowie techniki bromowej i stanowiący jej jądro.

Ten pobieżny szkic rozwojowy dziejów bromu poucza o przyczynowości i wzajemnej zależności zjawisk, pozornie odrębnych i niezwiązanych ze sobą. Sprawdza się w nim raz jeszcze stara, a często zapoznawana prawda, że nie człowiek jest niewolnikiem maszyny i narzędzia, lecz te istnieją poto, by służyły człowiekowi-artyście i ułatwiały mu znojną wspinaczkę na szczyty.

Jan Bułhak, C. F. K. P. Wilno.

FOTOGRAFOWANIE NA MECZACH PIŁKI NOŻNEJ

(Dokończenie).

Wybór typu migawki jest zupełnie iluzoryczny, bo każdy aparat posiada wbudowaną na stałe migawkę, a to szczelinową lub centralną.

Rzecz jasna, że migawka szczelinowa, polegająca na szybkiem przesuwaniu się przed samą płytą dającej się regulować szpary w gumowanem płótnie, nadaje się lepiej do zdjęć sportowych, dając naświetlenia do 1/1000 sek., i pozwalając na lepsze o prawie 50% wykorzystanie światła, niż migawka centralna, która stopniowo tylko (a nie odrazu, jak szczelinowa) odsłania objektyw i znów stopniowo go zamyka, tak, że w praktyce tylko część otworu objektywu pracuje przez cały czas naświetlenia.

Z migawek centralnych najlepsze są te, które są złożone z trzech segmentów, bo lepiej wykorzystują światło.

Naturalnie należy dać pierwszeństwo migawkom regulowanym do 1/250 przed temi, które pracują tylko do 1/100. Za najlepszą migawkę uchodzi dziś migawka Compur. Dobra jest Ibso, najsłabsze zaś różne Auto, Vario, Singlo, Pronto etc. Ale i te przy dobrem świetle i odpowiedniej odległości od graczy dają się użyć.

Ostatnią częścią wyekwipowania jest statyw. Ale o nim mało da się powiedzieć; najwyżej tyle, że absolutnie nie nadaje się do zdjęć na meczach. Fotograf, mający kamerę na statywie, traci swobodę ruchów, nie może przenosić się szybko z miejsca na miejsce, nie może kierować swego objektywu tam, gdzie się coś ciekawego dzieje; jak wmurowany tkwi on w jednem miejscu i czeka, aż... piłka uderzy w statyw i rozniesie go w drzazgi, lub publiczność, zdenerwowana tą wysoką, przeszkadzającą zaporą, nie zacznie rzucać co najpiękniejszymi kamyczkami, jak to już niejednokrotnie miałem sposobność obserwować. A publiczność koło bramek nie zawsze jest „wyborowa" i nie należy jej drażnić.

II. PŁYTY I BŁONY

Używanie błony pakietowej uważam za wskazane tam, gdzie na jednym meczu fotograf chce zrobić więcej zdjęć, niż mu kasety pozwalają i gdy pojedyńcze momenty następują tak szybko po sobie, że niema czasu zmieniać kaset. O błonie zwojowej nie wspominam, bo kto ma aparat na błony zwojowe, to i tak niema możności wyboru, którego zresztą nie potrzebuje wobec znakomitej jakości nowoczesnej błony zwojowej.

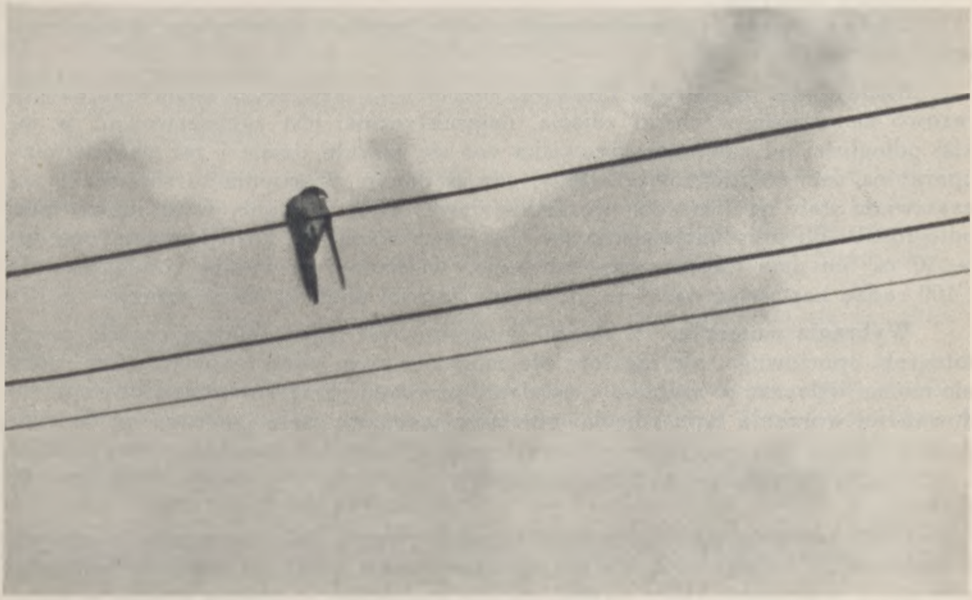
Jeśli chodzi o rodzaj płyt, to pierwszą zasadą jest nie rzucać się z jednego gatunku na drugi, lecz wybrać jeden, dobry fabrykat i stale nim pracować. Tylko wtedy można go dobrze poznać i nieuzależniać udania się zdjęcia od przypadku. Ale gatunek musi być dobry.

Jest tu jeszcze jedna sprawa, a mianowicie kwestja ortochromazji. Ogólnie panuje błędne przekonanie, że do zdjęć sportowych, gdzie dobre oddanie barw jest rzeczą drugorzędną, ortochromazja jest zbyteczną.

Płyta nieortochromatyczna reaguje, jak wiadomo, bardzo słabo na kolor żółty i zielony, a nadmiernie na niebieski. Otóż dopóki mamy do czynienia ze

światłem słonecznem i jasnem niebem bez chmur, promienie niebieskie grają rolę przeważającą i zwykła płyta daje doskonałe, kontrastowe zdjęcia. Ale niech niebo się zachmurzy i słońce zniknie, znika i przewaga promieni niebieskich i na pierwszy plan wysuwają się żółte i pokrewne. I tu płyta ortochromatyczna o tej samej czułości w stopniach Scheinera jest dwa razy czulsza od takiej samej nieortochromatycznej.

Ustawienie się na boisku. Najpowszechniejszem miejscem fotografa jest okolica bramek, bo tam rozgrywają się najciekawsze momenty. I tu można odróżnić kilka punktów. Najczęściej spotyka się zdjęcia, robione z linji autowej,



Nap. Moszczyński, Przemyśl. *„Jaskółka"*
(Contax, Sonnar F/1,5, przysłona 5,6)

z odległości 7—10 m. od słupa bramki. Miejsce to ma tę zaletę, że pozwala fotografowi na dużą swobodę ruchów, daje mu możność wykorzystania każdego ataku na bramkę i pozwala nawet na wybiegnięcie na boisko, co zresztą nie jest chętnie widziane przez sędziego. Ale zdjęcia z tego punktu dają mu graczy z boku, co zmusza go do zwiększenia szybkości migawki, a to ma swoje ujemne strony.

Drugiem stanowiskiem jest miejsce za siatką bramkową z tyłu. Punkt ten ma duże zalety, bo pozwala na zupełnie swobodne manewrowanie aparatem i wykorzystywanie akcji na obu skrzydłach. Fotograf jest tu dostatecznie zabezpieczony przed piłką i graczami, ale też zdejmować może tylko wtedy z tego punktu, gdy siatka bramki jest dość cienką, by nie przeszkadzać w zdjęciu.

Cienka siatka druciana lub konopna znika zupełnie, gdy staniemy od niej na 1 m, ale grubsza szpeci zdjęcie. Wtykanie objektywu w oko siatki nie ma celu, bo wtedy albo bramkarz nam zasłoni plecami pole widzenia, albo w ostatniej chwili poruszymy aparat i sznur siatki wypadnie tuż przed objektywem.

Miejsce przy samym słupie daje momenty duże, ale wymaga znacznej ostrożności i uwagi na aparat, oraz dużej szybkości migawki.

Wreszcie można przechadzać się z otwartą kamerą po bocznej linji autowej i podbiegać przy każdym rzucie z autu, gdyż często daje rzut taki bardzo efektownie i łatwe do zdobycia momenty. Wskazanem to jest zwłaszcza wtedy, gdy grają dobre drużyny, strzelające do bramki z daleka, co utrudnia uchwycenie ładnego momentu.

Szybka orjentacja i dostosowanie się do boiska i sposobu gry dyktuje najlepiej stanowisko.

Nastawienie na ostrość. Ponieważ niemożliwą jest rzeczą nastawiać każdorazowo na ostrość w chwili zdjęcia, najpraktyczniej jest zaobserwować, w jakiej odległości od zajętego stanowiska coś się zwykle dzieje i raz nastawiwszy aparat na ostrość zdejmować wtedy, gdy w danym promieniu to się toczy. Ja nastawiam stale na 7 m i tak się ustawiam, by mieć momenty w tej mniejwięcej odległości. Bo przy nastawieniu na 7 m. ostro wypadnie każdy moment między 5—10 m, co daje dostateczną swobodę. Posiadaczom kamer z migawką do 1/100 radzę nastawiać na 10 m, bo wtedy łatwiej dostaną ostre obrazy.

Wybranie momentu. Wybranie momentu jest najistotniejszą częścią pracy fotografa sportowego, ale niestety nie można o niem wiele napisać, gdyż ruchu nie można wtłaczać w szablon, a ustalenie pewnych przepisów musiałoby spowodować wytworzenie typu zdjęcia, powtarzającego się stale i zawsze aż do znudzenia. Tutaj tylko inicjatywa, pomysłowość fotografa może dać pewne wyniki.

Można jedynie powiedzieć, czego nie powinno się robić, czego należy unikać.

Otóż najczęstszym błędem jest tu zdejmowanie tak zwanych „martwych momentów". Fotograf, ożywiony jak najlepszemi chęciami, naciska migawkę aparatu w momencie, który wydaje mu się znakomity, a dostaje graczy w pozycjach zupełnie obojętnych. Bo zapomina lub nie wie o tem, że w każdym, najbardziej nawet szalonym ruchu, istnieje pewien moment, w którym ciało sportsmena zastyga niejako w bezruchu na jakieś mgnienie oka. Moment ten musi się wystudjować i odpowiednio stosować. Pozatem niezmierna różnorodność momentów stoi fotografowi do dyspozycji, a szybkość migawki, siła światła objektywu podyktują mu, na co może sobie on pozwolić.

Tło i ubranie graczy. Od koloru dresów i tła zależy w dużym stopniu jakość zdjęć. Bo jeśli biała koszulka znakomicie odbija na tle czarnej trybuny, a czarne dresy odrzynają się niesłychanie efektownie na tle nieba, to z tego wcale nie wynika, aby dobrze było, gdy stanie się przeciwnie. Należy uważać bardzo na kontrastowanie stroju z tłem.

Śnieg na boisku wzmaga niesłychanie jasność, pozwala na bardzo krótkie ekspozycje, ale bardzo szkodzi, gdy gracze ubrani są biało...

Światło podczas zdjęcia. Tu musimy się liczyć z tem, co mamy, należy tu określić tylko granice, poniżej których zdjęcie nie może się udać. Za taką gra-

nicę uważam w zimie i w lecie w pogodny dzień chwilę, w której słońce dotyka już horyzontu, w pochmurne dni w lecie godz. 6-tą, w zimie 4-tą.

Po tych godzinach tylko w wyjątkowych wypadkach zdjęcie może się udać. Za podstawę biorę tu objektyw o F 4,5; dla innych należy granice odpowiednio zmienić.

Naświetlenie. Decyduje tutaj szybkość migawki, siła światła objektywu, szybkość poruszania się graczów oraz odległości.

Dwa pierwsze czynniki dadzą się a priori ustalić na podstawie tabeli i doświadczenia, dwa zaś drugie, jako nieuchwytne, mogą tylko pomóc do stworzenia pewnego rodzaju kompromisu dla uzyskania dobrego wyniku.

Grupy. Zdejmowanie grup wymaga dużej wprawy, bo zniecierpliwienie graczy utrudnia bardzo pracę. Szybkie nastawienie na ostrość, energiczne wystąpienie i natychmiastowa decyzja oddają tu znakomicie usługi. O ile możności unikać należy szablonu i grupować ludzi swobodnie, a podczas ekspozycji nie kazać im stać spokojnie.

Wywołanie zdjęcia musi się zasadzać na fakcie, że jest ono raczej niedoświetlone, niż prześwietlone. Ale z drugiej strony chodzi nam nietyle o miękkie, harmonijne kopje, ile o kontrastowe, jasne obrazy. Toteż lekko skoncentrowany, szybko działający wywołacz jest najbardziej na miejscu. Dobry jest Metol—Hydrochin, Rodinal lub sam Metol.

Wywoływać należy aż do uzyskania dużej siły, bez oglądania się na lekki dymek na powierzchni kliszy.

Wybór wycinka kliszy. Zdjęcie footballowe nigdy prawie nie może zostać w oryginalnym formacie, bo zawsze z którejś strony jest za dużo pustej przestrzeni, niczem nie ożywionej, którą należy bez wahania poświęcić nożycom. Zdjęcie powinno zawierać najważniejszy moment mniej więcej na środku kopji, a wszystko, co wrażenia nie podnosi, należy bez litości obciąć, choćby z formatu 10 × 15 miał się stać 6 × 9. Jeśli zaś ktoś chce i może, niechaj tak wybrany wycinek powiększy.

* * *

Uwagi te, krótkie ze względu na brak miejsca, niechaj posłużą fotografom raczej jako bodziec do samodzielnego przemyślenia kwestji, niż jako gotowe wskazówki, któremi być nie mogą ze względu na zbytnią ogólnikowość.

T. C.

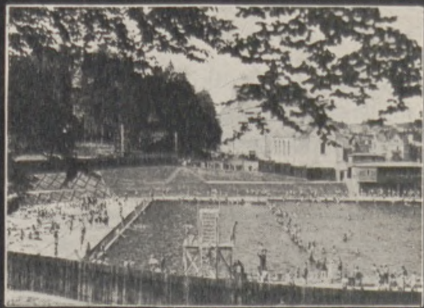
Redakcja „WIADOMOŚCI FOTOGRAFICZNYCH" zaprasza swych Czytelników do nadsyłania obrazów do reprodukcji. Dobre, interesujące zdjęcia (nie pamiątkowe grupy) poprawnie wykonane, zamieszczamy bardzo chętnie, przyczem najlepsze zdjęcie w każdym miesiącu umieszczamy na okładce.











KĄCIK KRYTYCZNY

„Nad jeziorem" p. T. Staickiego z Chełmka jest obrazkiem bardzo miłym i udatnym. Pięknie ujęte jezioro w ramach pni drzew, dwie pierwszoplanowe postaci, oto całość harmonijna i miła, której tylko to można zarzucić, że obie postaci są umieszczone zanadto w środku obrazu i stoją od siebie za daleko.

„Trudna ocena" p. Mgr. Korczyńskiego z Poznania, to miłe zdjęcie dziecka, niewymuszone i żywe. Mały dzieciak, z powagą i przejęciem wpatrujący się w światłomierz jest doskonałym motywem i świadczy o umiejętności podpatrywania drobnych, a interesujących scenek.

„Pragnienie" p. R. Małolepszego dobre jest w założeniu, szwankuje nieco w wykonaniu. Winę ponosi przedewszystkiem płaskie oświetlenie motywu, nie uwydatniające głów koni — trzeba było zdejmować nieco skośnie pod słońce, by głowy koni oderwały się od tła, a następnie tak się ustawić, by głowy te się nie przecinały w korycie.

„Wiosna" p. A. Kurowskiego z Grodziska jest zdjęciem bardzo miłem i dobrze pomyślanem. Małe dziecko, sięgające niezgrabną rączką po kwiaty, nachylająca się nad niem matka, oto całość sympatyczna i pogodna. Lepiej tylko byłoby, gdyby łąka była jaśniejsza (stosowna płyta i filtr), matka zaś nie miałaby czarnej sukni. Ale to są drobne usterki.

„Most na Sołaczu" p. Dr. Gołębskiego z Poznania jest nieco zanadto kontrastowy, co nadaje wodzie odcień niemal czarny, zacierając odbicia drzew, pozatem zaś krótka ogniskowa objektywu ujęła za dużo. Doskonale wyglądałby wycinek środkowej części obrazu, zawierający sam most i topole, należycie powiększony.

„Tancerka" p. F. Goraja z Kalisza jest najlepszą pracą dzisiejszej tablicy. Zdjęcie przy świetle sztucznem, zdjęcie migowe, dokonane Contaxem na błonie 24/36 mm, przy zastosowaniu objektywu Sonnar F/2 wskazuje na możliwości, jakie otwierają się przed amatorem przy użyciu błony panchromatycznej i jasnych objektywów w kamerach minjaturowych.

„Stary Radom" p. K. Sartysa z Garbatki pokazuje domy istotnie zabytkowe, ale ujęcie ich jest o tyle nietrafne, że zbędny jest nowy dom po prawej stronie, a ponadto można było uniknąć słupa telefonicznego, który szpeci cały obraz.

„Przed burzą" p. A. Góreckiego z Kielc jest kompozycją poważną i równie udatną, jak poprzedni obraz. Doskonale ujęty jest wycinek, niebo należycie uwydatnione, całość zharmonizowana należycie, słowem, kompozycja dojrzała.

„Pływalnia" p. R. Makuscha ze Lwowa jest dobrze podpatrzonym wycinkiem życia. Mrowie kąpiących się w obramowaniu gałęzi drzew, lekko zaznaczony tylny plan, wszystko to czyni obrazek ten miłym, choć właściwie pozbawiony on jest treści jednolitej.

PIĘKNA FOTOGRAFJA TANIM APARATEM

(Fragment z odczytu radjowego, wygłoszonego w Katowicach).

Wśród szerokich rzesz fotoamatorów rozpowszechnione jest przekonanie, że, aby stworzyć piękną fotografję, trzeba koniecznie posiadać kosztowny aparat i wyjechać do którejkolwiek miejscowości, słynnej z pięknych widoków. Drogi aparat jest marzeniem najbardziej nawet początkującego fotografa, zaś marzenie to wywodzi się w prostej linji z silnie zakorzenionego przesądu, który objawia się na widok pięknych zdjęć stereotypowem pytaniem: „Pan musi mieć doskonały aparat?"

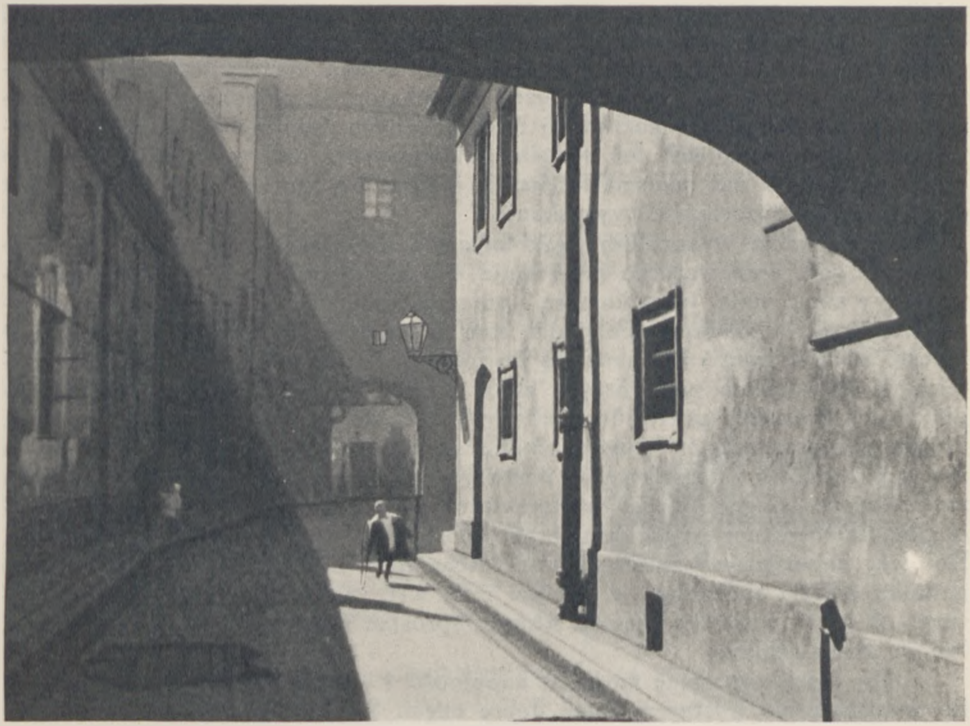
Jak długo istnieje ten przesąd, tak długo identyfikować się będzie piękno fotografji z jakością aparatu i tak długo świat fotografujący będzie doznawał rozczarowania na widok gorzkiej rzeczywistości, która dopiero uczy patrzeć należycie na te sprawy. Tak już jest, że trzeba choć trochę wejść we fotografję, że trzeba nieraz zapłacić grube frycowe, aby przejrzeć i przekonać się na własnej skórze, iż niewszystko we fotografji jest dziełem maszyny.

W poszukiwaniu pięknych motywów niezawsze trzeba jeździć do renomowanych miejscowości górskich, lub nadmorskich, — owszem piękne widoki same niejako przyjdą z najbliższej okolicy, jeżeli człowiek nauczy się patrzeć i jeśli sfera plastycznego odczuwania przyrody będzie u niego dostatecznie bogata. Nie można zapominać, że choć piękno otoczenia spełnia rolę bodźca względem sfery uczuciowej i pobudza żywo wyobraźnię, to jednak istnieje jeszcze drugie piękno w nas samych, bez którego niema pięknej fotografji. Natomiast wartość i koszt aparatu ma wpływ jedynie na uniwersalność zastosowania tego optycznego narzędzia do różnych celów. Piękno zależy od człowieka, a nie od tego, ile pieniędzy jest on w stanie wyłożyć na kupno aparatu.

Niejeden fotoamator jeszcze dobrze nie zacznie fotografować, a już się martwi i zniechęca tem, że jego aparat jest tani, że więc musi być zły. Patrzy więc z lekceważeniem na swoją kamerę i nie przeczuwa nawet tych stosunkowo bogatych możliwości, jakie ona stwarza. W rezultacie własne liczne błędy i własne nieuctwo zwala chętnie na aparat, widząc w nim główne źródło niepowodzenia. Gdy na dodatek zauważy u kogoś kosztowną kamerę, jest tem tak zasugerowany, że nie przyjdzie mu na myśl, aby się przekonać, co też ten ktoś tą kamerą dokonał. W dziewięćdziesięciu dziewięciu wypadkach na sto okazałoby się, że zdjęcia, wykonane najdroższemi i najtańszemi aparatami, niczem się nie różnią od siebie, gdyż są albo jednakowo złe, albo jednakowo dobre, lub poprawne. Jest zupełnie wykluczone, aby z dwóch równie pięknych prac fotograficznych można było rozpoznać, którą wykonano tańszym, a którą droższym aparatem. Gdybyśmy zaś zaczęli porównywać prace bezwartościowe z artystycznemi, to często okazałoby się z wyznań autorów, że pierwsze wykonano przy pomocy całego arsenału kosztownych narzędzi, zaś drugie są rezultatem minimalnych zasobów technicznych i niesłychanej prostoty w pracy. Najlepszy to dowód, że kosztowny aparat nic nie jest wart bez indywidualnych zdolności i talentu i naodwrót — drzemiący w człowieku talent może się ujawnić nawet z pomocą najprostszych środków i najtańszych aparatów.

To jest prawda, wielokrotnie stwierdzona przez życie. Ale wobec tego mógłby ktoś zapytać, poco istnieje na rynku taka rozpiętość cen kamer fotograficznych, poco tyle różnych, wielkich i małych aparatów, skąd tyle komplikacji dla człowieka uczciwego, który pragnie mieć kamerę, wystarczającą do jego celów, a jednak możliwie tanią? Czyżby naprawdę nie było żadnych poważnych różnic między drogiemi i taniemi aparatami?

Owszem, różnice są i nawet wielkie w wykonaniu, w precyzji, w optyce, w szeregu mniej, lub więcej przydatnych „szykan", w automatyzacji pewnych



„Stara Warszawa" *Dr. A. M. Wieczorek, Zakopane.*

czynności. To są wszystko jednak rzeczy, które mają człowieka wyręczać, mają niby myśleć za niego, mają mu ułatwiać i tak nietrudną pracę, ale na piękno przyszłego obrazu nie mają żadnego wpływu. To, co ma ułatwiać dojście do ostatecznego celu — obrazu, nie może być identyfikowane z samym obrazem, jak to się zazwyczaj dzieje w fotografji amatorskiej. Za szybami witryn wystawowych wielkich sklepów fotograficznych znajduje się coś więcej, jak mnóstwo pięknych, drogich kamer. Za kulisami tego, co widzi przechodzący ulicą fotoamator, kryje się cały splot skomplikowanych interesów wielkiego przemysłu i walki konkurencyjnej, która często nie liczy się z interesami klijentów i bałamutnie podsuwa im rzeczy zupełnie zbędne.

Z drugiej strony nie da się zaprzeczyć, że im bardziej uniwersalna jest kamera w zastosowaniu, tem musi być droższa, jako przystosowana do możliwie wszystkich zadań fotografji. W zależności od tego, jak się kto zajmuje fotografją i do czego mu ona ma służyć, uniwersalność kosztownej kamery może mieć uzasadnienie, albo być czysto teoretyczna. Jeżeli mamy wielki komplet możliwości, z których nie korzystamy, to jest tosamo, co gdybyśmy tych możliwości nie mieli. Nie powinniśmy zatem dopuszczać do istnienia martwych, nieużytecznych kapitałów. I tu dochodzimy do sedna problemu, polegającego na tem, że fotografja przedstawia dziś olbrzymi zakres zastosowań, z którego zakresu przeciętny fotoamator uwzględnia w swej pracy tylko drobną cząstkę. A więc potrzebna mu jest kamera, spełniająca swe zadanie w zakresie tej drobnej części fotograficznych zainteresowań, a taka kamera jest tania i kosztuje często poniżej stu złotych. Jeżeli fotoamator, eksploatujący z reguły niemal tylko drobną część możliwości fotograficznych, kupi sobie kosztowną uniwersalną kamerę, to jest ten skutek, że korzysta z niej w zakresie tego, co daje tani aparat, zaś znaczna większość celów, do których przeznaczona jest droga kamera, pozostaje niewyzyskana.

Skoro zatem wykazaliśmy, jak logicznie nieuzasadnione i finansowo niekorzystne jest przedwczesne nabywanie drogich aparatów, to tembardziej powinniśmy cenić małą, tanią kamerę i pracować nią w myśl zasady, że w znacznej większości wypadków spełni ona swe zadanie bez zarzutu. Oczywistą jest rzeczą, że taki aparat nie nada się do fotografowania specjalnie trudnej architektury, do robienia najszybszych zdjęć sportowych, do wykonywania reprodukcji, do tworzenia portretów atelierowych. Ale też to są wszystko rodzaje, którym skromny amator-fotograf rzadko się poświęca, a jeżeli już to czyni, to nie w początkach fotografowania i wtedy wie dobrze, jakie narzędzia oddadzą mu najlepsze usługi. Zdjęcia amatorskie obracają się przeważnie w kręgu krajobrazu, architektury na tle krajobrazu, portretu i grup na wolnem powietrzu. Do sfery największych zainteresowań fotoamatora należą góry, morze, różnego gatunku zdjęcia rodzajowe w mieście i na wsi, rzadziej kwiaty i martwa natura. A są to wszystko tematy, którym sprostać może tania kamera na filmy, lub na klisze szklane.

Aby jednak sprostać mogła w zupełności i aby można było z niej wszystko wycisnąć, nie wystarczy mieć dobre chęci. Trzeba opanować dobrze technikę wywoływania negatywu i technikę powiększeń, dzięki której dopiero mały, niepozorny negatyw może stać się dziełem sztuki fotograficznej. W drodze do pięknej fotografji wkraczamy zatem w teren, który z ceną aparatu niema już żadnej styczności. Jeżeli wykonaliśmy liche zdjęcie, to nie pomoże żadne wywoływanie i powiększanie, choćbyśmy posiadali najlepszą technikę. Ale też, jeżeli zdjęcie było wartościowe, to brakiem techniki w wywoływaniu może być bezpowrotnie zniszczone. A wniosek z tego jest taki, że jeżeli tania kamera nie jest produktem jakości jarmacznej, jeżeli nie jest starym, roztrzęsionym gratem, jeżeli skromną swoją optykę ma w porządku, to możemy na niej polegać pod warunkiem, że tem większą wagę przyłożymy do opanowania techniki negatywu i powiększenia. Właśnie w tem jest największa sztuka, aby minimalnemi środkami osiągnąć najlepsze wyniki.

Dr. A. M. Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane.

HELIOS

Nowy światłomierz fotoelektryczny wyrobu Zeiss Ikona zasługuje na to, by go pokrótce omówić. Nie dlatego, by był unikatem na rynku, bo światłomierzów mamy w handlu sporo i są między nimi instrumenty naprawdę precyzyjne, ale brak było dotychczas takiego, któryby miał trzy zalety, a mianowicie był precyzyjny, mały i nie wymagał skomplikowanych manipulacyj w użyciu.



„Helios“

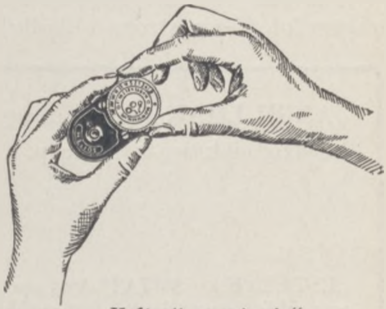
Światłomierz „Helios“ w dużym stopniu odpowiada tym warunkom. Wykonanie jego (całe w bakelicie) jest mechanicznie bez zarzutu, elektrycznie zaś również odznacza się precyzją działania, wymaganą od instrumentów pomiarowych w elektrotechnice.

Nowością jest wielkość „Heliosa“, który naprawdę jest pierwszym w całej pełni instrumentem kieszonkowym, mieszczącym się wygodnie nawet w kieszeni marynarki. Bo inne precyzyjne światłomierze nie ustępują rozmiarami małej kamerze 3/4 cm...

Wreszcie prostota w użyciu jest istotnie posunięta do maximum. Niema żadnych tabel, żadnego ustawiania mikroskopijnych skal i odczytywania z mozołem drobniutkich cyferek.

Prostota ta uzyskana została dzięki nowej zasadzie konstrukcyjnej, a mianowicie dzięki zastosowaniu zmiennego opornika, którego regulacja pozwala na ustawienie wskazówki zawsze w jednym punkcie, z opornikiem tym zaś jest sprzężone ustawianie metalowego pierścienia, pokazującego odrazu czas naświetlenia dla każdej dowolnej przysłony.

Czułość błony, jako czynnik mniejwięcej stały, ustawia się także na owym pierścieniu w miarę potrzeby i jak długo pracujemy na takiej samej błonie, nie potrzebujemy się o tę sprawę troszczyć.



„Helios“ w użyciu“

Ale nie koniec na tem — światłomierz Helios można także ustawić na światło sztuczne i wówczas dane odczytane na skali odpowiadać będą warunkom przy oświetleniu elektrycznem i zastosowaniu błony panchromatycznej.

Użycie światłomierza wymaga tylko spojrzenia w małe okienko, w którem widzimy ruchomą wskazówkę i stały znak, wszystko mocno powiększone.

Przez obracanie pierścienia wskazówkę ustawiamy na owym znaku i możemy odczytać każdy czas naświetlenia dla każdej przysłony bez jakiegokolwiek używania tabel lub rachowania, przyczem czas odczytany będzie dostosowany do czułości użytej błony, gdyż czułość tę ustawiamy uprzednio również na ruchomym pierścieniu i dopóki nie zmieniamy błony, nie troszczymy się o nią zupełnie.

Jedynie na wypadek, gdyby światło było tak słabe, że wskazówka niemal zupełnie się nie wychyli aż do stałego znaku, mamy ustawienie pomocnicze na

cztery cyfry, a to 2, 5, 10 i 20 i gdy wskazówka stanie sama na którejś z tych cyfr, czas naświetlenia mnożymy przez 2, 5, 10 lub 20. Dodatkowe to mierzenie jasności ogranicza się do zdjęć w bardzo złych warunkach świetlnych lub w pokojach i w normalnych warunkach wogóle nie zachodzi.

Trudno w kilku słowach opisać działanie tego doskonałego przyrządu, wystarczy tylko nadmienić, że przez uproszczenie do maximum manipulacyj przy pomiarze nie ucierpiała w najmniejszym stopniu precyzja działania. Cena światłomierza „Helios" wynosi zł 90.—, nabyć go można w firmie Foto-Greger, Poznań 3.

ODPOWIEDZI REDAKCJI

WP. F. W. w Pińczowie. Fotomontaż powstaje w ten sposób, że zbiera się zdjęcia, które zamierzamy złączyć w jednym obrazie, wycinamy z nich stosowne fragmenty, naklejamy je na jeden arkusz tektury i po zaretuszowaniu miejsc złączenia robimy reprodukcję. Rzecz ta jest bardzo trudna kompozycyjnie, nie łatwiejsza zaś technicznie, ale praca jest ciekawa i interesująca.

WP. R. L. Wilno. Sposób sporządzenia przystawki powiększeniowej omówiliśmy w jednym z poprzednich roczników naszego pisma i może Pan zeszyty te zamówić w Administracji „Wiadomości Fotograficznych" — prawdopodobnie zeszyty te jeszcze się znajdą.

P. T. Prosimy zwrócić specjalną uwagę na niezwykle tanią sprzedaż aparatów fot. (3-cia strona okładki).

Wydawca i Redaktor: Kazimierz Greger — Poznań, ul. 27 Grudnia 18.
Abonament roczny (za 12 zeszytów) zł 3.— płatny czekiem P. K. O. nr. 203 469.



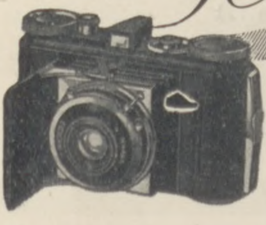
Zdjęcia w teatrach dostępne dla wszystkich!

Czy możesz tak fotografować?

Każdy podziwia Twe zdjęcia, uważają Cię za nadzwyczajnego fotografa, przypuszczają, że masz jakiś drogi, skomplikowany aparat.
A przecież każdy robić może z łatwością takie zdjęcia, gdyż nowa Kodak-Retina jest prosta i łatwa, kosztuje tylko 195.— zł, a wyposażona jest w objektyw anastygmat Schneider - Xenar f. 3.5 i migawkę Compur Rapid do $1/500$ sek.
36 zdjęć 24×36 mm na drobnoziarnistej taśmie Panatomic kosztuje tylko zł 5.25.

„Retina" i „Panatomic"
to możliwość fotografowania
wszędzie i zawsze.

KODAK
Retina



195

Kodak Sp. z o. o.
Warszawa

Tłoczono w Drukarni i Księgarni św. Wojciecha Sp. z o. o. w Poznaniu.